



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2013

Filmanalyse : Mamma Mia!

Trenka, Susie

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-82039>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Trenka, Susie (2013). Filmanalyse : Mamma Mia! In: Kuhn, Markus; Scheidgen, Irina; Weber, Nicola Valeska. Filmwissenschaftliche Genreanalyse : Eine Einführung. Berlin: De Gruyter, 163-166.

Filmanalyse

MAMMA MIA!

USA/GB/D 2008, Regie: Phyllida Lloyd

MAMMA MIA! gehört zu den kommerziell erfolgreichsten Filmmusicals aller Zeiten. Die Verfilmung des gleichnamigen Bühnenmusicals, das 1999 in London Premiere feierte, basiert auf den Songs der schwedischen Popgruppe ABBA aus den 1970er-Jahren. Die Handlung der Sommerkomödie ist auf einer griechischen Insel angesiedelt und spielt sich (abgesehen von einem kurzen Prolog) innerhalb von zwei Tagen ab: Die alleinerziehende Mutter Donna (Meryl Streep), die mit wenig Erfolg ein heruntergekommenes Hotel auf der Insel führt, steckt in den letzten Vorbereitungen für die Hochzeit ihrer 20-jährigen Tochter Sophie (Amanda Seyfried). Um endlich herauszufinden, wer ihr Vater ist, hat Sophie in Mamas alten Tagebüchern spioniert und lädt alle drei infrage kommenden Männer zur Hochzeit ein – hinter Donnas Rücken. Das Eintreffen der Überraschungsgäste führt zu diversen Missverständnissen, bis sich schließlich alles auflöst und Hochzeit gefeiert wird – allerdings ist es nicht die Tochter, die heiratet, sondern die Mutter, die ihrer endlich wiedergefundenen großen Liebe Sam (Pierce Brosnan) das Ja-Wort gibt.

MAMMA MIA! folgt den klassischen Erzählstrukturen des Mainstreamkinos, mit mehreren parallel angelegten Erzählsträngen und Figurenkonstellationen. Dem Männertrio Sam, Bill (Stellan Skarsgård) und Harry (Colin Firth) stehen die drei Frauen Donna, Rosie (Julie Walters) und Tanya (Christine Baranski) gegenüber. Während Bill und Harry, die ‚Jugendsünden‘ der von Sam enttäuschten Donna, den zentralen Handlungskonflikt auslösen, sorgen Donnas Freundinnen Rosie und Tanya vor allem für Komik. Donna und Sam sind das zentrale Liebespaar des Films, den dualen Fokus bilden aber Mutter Donna und Tochter Sophie mit ihren unterschiedlichen Vorstellungen vom Glück: Während Donna stolz auf ihre Unabhängigkeit ist und sich für ihre Tochter Abenteuer und Selbstverwirklichung wünscht, träumt Sophie von einer Hochzeit in Weiß und der traditionellen Familie. Die späte Wiedervereinigung von Donna und Sam vor dem Traualtar einerseits und Sophies Aufschub ihrer eigenen Hochzeit andererseits dienen der Aussöhnung dieser gegensätzlichen Positionen.

Rick Altmans Genredefinition, die sich auf das US-amerikanische Musical der 1920er- bis 1980er-Jahre bezieht, trifft größtenteils auch auf MAMMA MIA! zu (1989: 102-110). In einzelnen Aspekten gibt sich der Film zeitgenössisch aufgeschlossen, so etwa mit der Figur des Harry, der sich als homosexuell outet. Das

Ideal der heterosexuellen Romanze wird damit aber nicht infrage gestellt, ebenso wenig wie traditionelle Erzählmuster. Was die Zuordnung des Films zu den von Altman postulierten Subgenres betrifft, so dominieren eindeutig die Elemente des *fairy tale musical*. Die malerische Kulisse der Insel erinnert zwar an die idyllisch-utopischen Schauplätze klassischer Folk-Musicals, doch steht hier nicht die idealisierte Gemeinschaft im Mittelpunkt. Das von Donna geführte Hotel auf dem Hügel ist analog zum metaphorischen Königreich des Märchen-Musicals zu denken, wobei die griechischen Inselbewohner als ‚Untertanen‘ fungieren. Die Wiedervereinigung von Donna und Sam sichert die Zukunft des maroden Hotelbetriebs und somit die Herrschaft des ‚Königspaares‘ über das Reich.

In Bezug auf das Verhältnis von Narration und Musiknummern lässt sich insgesamt eine Tendenz zur Integration feststellen. Die meisten Songs sind inhaltlich motiviert und dienen den Protagonisten dazu, ihre Gefühle auszudrücken. Aus produktionsästhetischer Sicht ist allerdings davon auszugehen, dass die Handlung eher durch das vorgegebene ABBA-Repertoire motiviert ist als umgekehrt. Der Film setzt zweifelsohne auf den Wiedererkennungseffekt, den die ABBA-Hits beim Publikum hervorrufen. Dieser intermediale Aspekt erklärt – und entschuldigt – die nicht immer überzeugende narrative Einbettung der Musiknummern mit den zuweilen gesucht wirkenden Auslösern für die Songs. Das entspricht der allgemeinen Entwicklung des Genres, denn die Integration und Inszenierung der musikalischen Segmente im Musical hat sich seit der Studioära stark verändert. So kann hier nicht mehr im selben Ausmaß von „papering-over-the-cracks devices“ (Dyer 2002: 28) die Rede sein wie in klassischen Musicals. Vielmehr wird die offensichtliche Künstlichkeit genüsslich ausgestellt statt verborgen. Wenn auch nicht im selben Ausmaß wie *MOULIN ROUGE!*, so macht *MAMMA MIA!* vor allem in den Musiknummern mittels Inszenierung und Schnitt explizit auf seine eigene Medialität aufmerksam. „Money, Money, Money“ beispielsweise enthält einerseits Segmente, die auf der Hotelanlage stattfinden, andererseits Einstellungen, die Donna und ihre Freundinnen auf einem Luxussschiff zeigen. Letztere sind leicht als Donnas Wunschbilder interpretierbar, doch auch erstere lassen sich nicht eindeutig der primären Diegese zuordnen. Denn wenn plötzlich alle anwesenden Griechen – dargestellt von Statisten ohne Sprechrollen – mit einstimmen und zu den englischen Songtexten die Lippen bewegen, lässt sich die Quelle des Gesangs nicht mehr eindeutig in der Diegese verorten. Dass es sich um Playbackgesang handelt, wird dabei genauso wenig vertuscht wie der Bruch mit der raum-zeitlichen Kontinuität, wenn die gesamte Belegschaft mittels Montagesequenz an verschiedenen Orten gezeigt wird. Diese Videoclipästhetik findet sich bei zahlreichen weiteren Musiknummern: Bei „Mamma Mia“ klettern einige Statisten plötzlich mühelos über eine senkrechte Wand aufs Dach und lassen Donna – durch bloßes Pusten – durch

eine Falltür ins Versteck der drei ungebetenen Hochzeitsgäste stürzen. „Dancing Queen“ beginnt als spontan improvisierte Musiknummer der drei Frauen, führt dann zum Tanz der gesamten Inselbevölkerung durch eine weitere mit der Raum- und Zeitlogik brechende Montagesequenz rund um die Insel bis zum großen Finale am Bootssteg, wo ein zufällig anwesender Pianist quasi-diegetische Begleitung liefert. Abgesehen von einer Showeinlage während der Hochzeit lässt sich keine weitere Musiknummer als gänzlich der Diegese zugehörig interpretieren. Der Grad an Unwahrscheinlichkeit variiert dabei von einer Musikeinlage zur nächsten. Obwohl die Musiknummern mehrheitlich durch die Narration angeregt sind, haben sie kaum eine die Handlung vorantreibende Funktion. Einige Songs geben aber zusätzliche Informationen über das Gefühlsleben der Protagonisten preis. Hierzu gehören „Slipping Through My Fingers“, in dem Donna wehmütig vom schnellen Erwachsenwerden der Tochter singt, oder auch „SOS“, in dem Donna und Sam offenbaren, wie viel sie immer noch füreinander empfinden.

Die Abgrenzung klar identifizierbarer Erzählebenen ist über weite Strecken nicht möglich. Die meisten Musiknummern sind nicht (wie z.B. in CHICAGO) eindeutig der Phantasie der Figuren zuzuordnen. Ebenso wenig sind sie als ‚realistischer Eskapismus‘ angelegt, der suggeriert, dass sich die ganze Umgebung wirklich spontan musikalischen Gefühlsausbrüchen hingibt. Stattdessen weisen viele Musiknummern eine Unentscheidbarkeit bezüglich der Erzählebene auf, und lassen sich abwechselnd (manchmal auch gleichzeitig) der primären Diegese, der Phantasie der Figuren sowie dem filmischen Text selbst zuordnen. Die Musikeinlagen geben sich somit als dezidiert filmische Interpretation der Songs bzw. der durch sie ausgedrückten Emotionen zu erkennen. In Bezug auf das Verhältnis zwischen Narration und Musiknummer gleicht MAMMA MIA! damit eher anderen zeitgenössischen Musicals wie CHICAGO, MOULIN ROUGE! oder ROMANCE AND CIGARETTES, als den Klassikern des Genres. Dasselbe gilt hinsichtlich des Tanzes, denn hier ist eher die Kunst des gekonnten Schnitts als körperliche Virtuosität zu bewundern. Die relativ seltenen Totalen, in denen Tanz zu sehen ist, zeigen nur wenige einfache Bewegungen, die einen Verzicht auf professionelle Tänzer vermuten lassen. Mehrheitlich entstehen die Choreographien aus kurzen Aufnahmen von Einzelbewegungen und dem Bildfluss der Montage. In Noël Carrolls Terminologie fallen die kurzen Tanzeinlagen während der Songs somit in die Kategorie der „moving-picture dance constructions“ (2003: 245), d.h. Verbindungen von Film und Tanz, bei denen die Filmtechnologie wesentlich an der Entstehung des tänzerischen Werks beteiligt ist. Dies trifft auf viele jüngere Filmmusicals zu. Die Demonstration herausragender Gesangskünste scheint sekundär: Anstelle der Sing- und Tanztalente seiner Stars feiert MAMMA MIA! das Prinzip Musical.

Dabei mag ein gewisser Grad an Ironie intendiert sein, doch im Gegensatz zu den Antimusicals des späten 20. Jahrhunderts (wie z.B. *DANCER IN THE DARK*) dienen die selbstreflexiven Mittel hier nicht der kritischen Distanzierung, sondern einem (vielleicht augenzwinkernden) Zelebrieren der Popmusik sowie des Musicalgenres mitsamt seiner Musikvideoästhetik. Die schnell geschnittene, diskontinuierliche Montagesequenz hat sich mittlerweile als Standard für Musiknummern in zeitgenössischen Musicalfilmen durchgesetzt. Dabei ist anzunehmen, dass diese Ästhetik dem heutigen Kinopublikum ebenso vertraut ist, wie demjenigen der Studioära z.B. die Konvention der spontan perfekten Choreographie mit Orchesterbegleitung aus dem Off. Mit der Konventionalisierung neuer Stilmittel geht auch deren Akzeptanz beim Publikum einher. Bemerkenswert ist, dass die Musiknummern über die Hälfte der gesamten Filmlänge ausmachen, so dass das Werk eher wie ein überlanger Videoclip wirkt, für den die Handlung lediglich als Vorwand dient.

Dies wird am Ende nochmals bestätigt. Nach ausgelassener Feier entschwinden Sophie und Sky auf einem Boot in die blaue Nacht. Daraufhin sehen wir Donna, Rosie und Tanya mit einer Wiederaufnahme von „Dancing Queen“, gefolgt von „Waterloo“, einem der größten ABBA-Hits, der sich wohl sonst nirgendwo integrieren ließ, dem sich nun aber auch die drei Herren und das junge Liebespaar anschließen. Dieses Finale, aus verschiedenen Perspektiven in Split Screen parallel zum Abspann eingespielt, ist gänzlich von der Handlung losgelöst und zeigt die Darsteller mit ihren Disco-Glitterkostümen in einer rein filmisch musikalischen Welt: *MAMMA MIA!* feiert seine eigene mediale Märchenwelt jenseits jeder außermedialen Realität.

Altman, Rick (1989): *The American Film Musical*. Bloomington/London: Indiana University Press.

Carroll, Noël (2003): „Toward a Definition of Moving-Picture Dance“. In: Ders. (Hg.): *Engaging the Moving Image*. New Haven/London: Yale University Press, S. 234-254.

Dyer, Richard (2002): *Only Entertainment*. Second Edition. London/New York: Routledge.

Susie Trenka